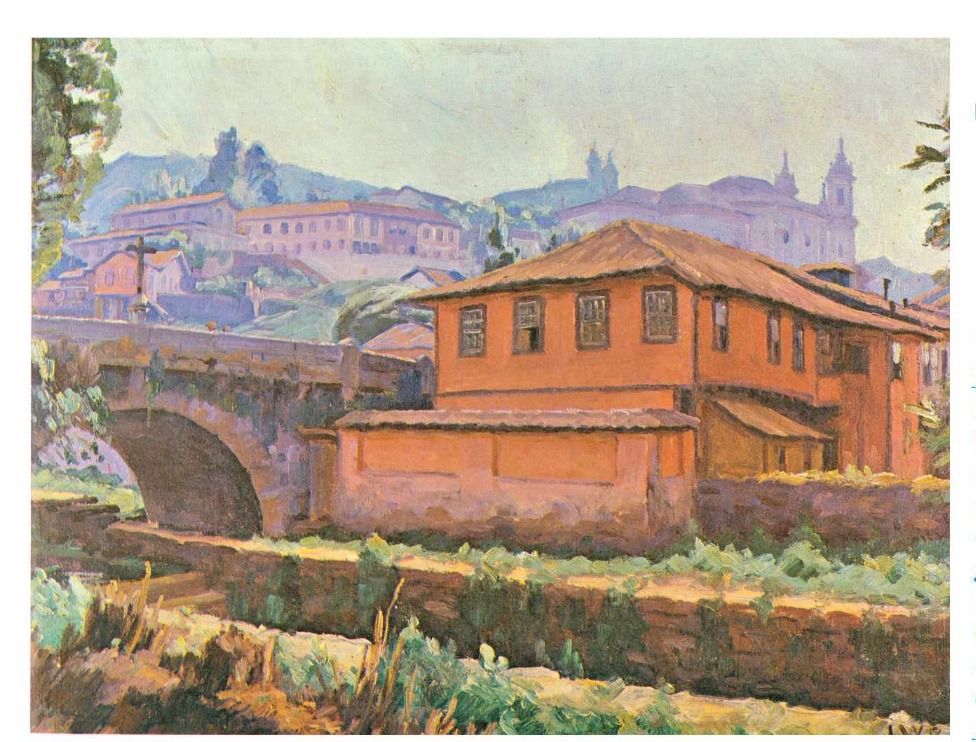
Grandes escritores latinoamericanos

20 João Guimarães Rosa



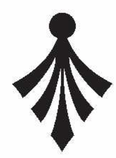
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Paisaje de Minas" de José Wasth Rodrigues (Brasil, 1891-1957). Óleo sobre tela, 1932. Los colores azulados y rojizos predominan en la elección de Rogrigues a la hora de registrar poéticamente el paisaje minero, escenario privilegiado de la narrativa de João Guimarães Rosa



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Paula Croci

Colaboración Especial:
Gonzalo Aguilar
Patricia González

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Alejandro Muntó
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

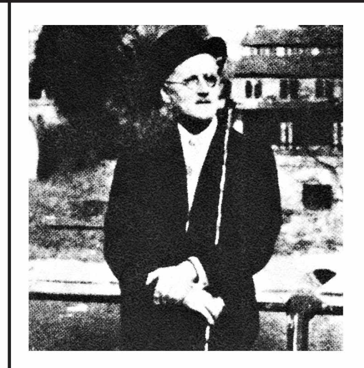
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

João Guimarães Rosa



LA ESCENA AMERICANA

La novela, un género relativamente tardío en América Latina que dio escasos ejemplares durante el siglo XIX, lejos de proponer hasta ese momento creaciones autóctonas, se apegaba a modelos románticos y realistas imperantes en Europa. Una rara excepción es *Memorias póstumas de Blas Cubas*, del brasileño Joaquim Machado de Assis (1839-1908), quien presenta un relato evocativo. Con el cambio de siglo, se inaugura en el continente latinoamericano una línea costumbrista, indigenista, criollista o nativista que –de la mano de Clorinda Matto– describe la vida miserable de aborígenes, mestizos, mulatos, gauchos. Durante las primeras décadas, proliferan narraciones en las que se destacan los valores vernáculos de América: *Raza de bronce*, *La vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* son algunos de los casos más representativos. Es por los años '40 cuando se da en la región el impulso inicial de lo que se dio en llamar la *nueva narrativa latinoamericana*, profundamente influida por el camino de experimentación en el lenguaje realizado, alrededor de la Primera Guerra Mundial, por escritores como Proust, Woolf, Faulkner, Musil y, especialmente, Joyce. Este último, en su novela *Ulyses* (1922), no solo altera los procedimientos clásicos de la narración, creando un periplo alegórico en el que el personaje realiza un doble descenso a los infiernos en busca de su identidad, sino que parodia la *Odisea* de Homero y la tradición literaria inglesa en un deliberado intento de destruir la lengua desde la perspectiva sintáctica, morfológica y semántica. Esta proeza –ya sea por la ruptura del idioma, ya sea por los códigos secretos elucubrados en sus tramas– fue imitada por varios escritores de las nuevas generaciones en Latinoamérica. Así el modelo de *Ulyses* se impone a partir de la década del '50 y se extiende hasta los '60 en muchas novelas: *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal, *Rayuela* (1963) de Cortázar, *Paradiso* (1967) de Lezama Lima, *Cambio de piel* (1967) de Fuentes, *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante. En todas se combina la parodia, la reescritura de un mito, por lo general identitario, con el uso de la lengua a la manera vanguardista.
Son dos las obras fundamentales de la llamada *novela del lenguaje*: *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *Gran Sertón: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. Ambas, documentos personales de la realidad de alguna zona de Latinoamérica; ambas, experimentos narrativos notables. En las dos, el personaje central hace su recorrido por el "infierno" en busca de una identidad familiar que es, a la vez, la de su país. Mientras que la primera comprime al máximo la narración al punto de oscurecer la trama, la novela de Guimarães Rosa expande infinitamente una historia simple en un monólogo evocativo del protagonista, utilizando una lengua proliferante en neologismos, regionalismos, cultismos, barbarismos sintácticos, tomados de los relatos orales de la zona del *sertão* minero. Sin embargo, los caminos disímiles llevan a un mismo destino: mostrar la incomunicación entre seres que habitan en un espacio común. Después de Rulfo, la novela hispanoamericana se multiplicará en distintas direcciones: por un lado, el análisis de las realidades nacionales encarado por Fuentes y Vargas Llosa; por otro lado, la exploración de lo mítico, como en Cortázar, García Márquez y Donoso; y en una tercera dirección, se escribirán novelas que conciertan los dos niveles; este es el caso de Lezama Lima, quien, en *Paradiso*, orientó la búsqueda de lo americano ofreciendo una nueva versión del cielo y del infierno y un inédito sentido a las palabras. Por su parte, *Gran Sertón: Veredas* constituye un caso único en la historia de la literatura brasileña, ya que sus continuadores no lograron superar la audacia estética de Guimarães, orientada en hacer de la lengua del sertão la lengua del ser brasileño.



James Joyce es el escritor que hizo de la lengua inglesa un campo de batalla para oponerse a la dominación británica sobre Irlanda, su nación de origen. Su lenguaje renovador influyó en la mayoría de los escritores latinoamericanos, quienes intentaron emular su gesto respecto de sus lenguas madres







Retrato de Guimarães Rosa, donde luce clásicos anteojos de vidrios gruesos que lo ayudaban a sobrellevar la miopía que ocultó durante la niñez

João Guimarães Rosa nació un 27 de junio de 1908 en Codisburgo, una ciudad de impronta germana emplazada al borde del Sertão, en Minas Gerais, Brasil. Fue el mayor de los seis hijos del comerciante Florduardo Pinto Rosa y Francisca Guimarães Rosa, ganaderos de ascendencia suaba provenientes de Wimaranes, la capital del reino suabo en el norte de Portugal. Poco se sabe de sus primeros años porque prefería no evocar su infancia: "Es un tiempo de cosas buenas, pero siempre con adultos interfiriendo, molestando, coartando los placeres. Cuando recuerdo mi niñez, veo a los adultos, incluso los más queridos, como soldados y policías en un país ocupado. Siempre fui rencoroso y rebelde. (...) mas el tiempo verdaderamente bueno comenzó con la conquista de algún cuarto aislado en el que pudiera cerrar la puerta con llave. Me gustaba dormir en el suelo e imaginar historias, poemas en que ponía a las personas conocidas como personajes, mezclaba hechos vistos con aquellos que había oído".

Conoció las primeras letras en su ciudad natal, al mismo tiempo que aprendía a leer en francés de la mano de un padre franciscano. Con diez años, su abuelo lo lleva a Belho Horizonte, la capital del estado de Minas Gerais, para que asista al colegio "Arnaldo". Siempre mostró facilidad para las lenguas, fascinación por la lectura de libros –que muchas veces excedían su capacidad de comprensión– y pasión por deportes como el fútbol. Sería en el terreno de los idiomas donde desarrollaría toda su capacidad profesional y creativa como diplomático y como escritor. Hasta los catorce años coleccionó insectos que buscaba en los matos de Cordisbusgo cuando visitaba a los suyos. Una vez terminada la escuela, la afición por el estudio de la naturaleza lo lleva a ingresar a la Facultad de Medicina de Minas Gerais, época en la que escribe, sin demasiada dedicación, algunos cuentos para enviar a los concursos de la revista *O Cruzeiro, do Rio;* fue premiado en las cuatro oportunidades que participó. En 1929 es nombrado funcionario del Servicio de Estadísticas de Minas Gerais; al año siguiente, se casa con Lygia Cabral Pena y se recibe de médico. Con su título, Guimarães decide ejercer su profesión en Itaguará, un pequeño poblado en el interior de Brasil donde no existía otro médico. Esta situación lo obliga a recorrer diariamente kilómetros por caminos de tierra, incluso por zonas vírgenes, acompañado de una libreta en la que recoge observaciones minuciosas –desde enfermedades y síntomas de los pacientes hasta accidentes del terreno y formas del habla de los habitantes–, que constituirán la materia prima de su obra.

Cuando en la región se desata la Revolución Constitucionalista en contra de la dictadura de Getúlio Vargas, abandona Itaguará para ingresar en 1932 a la fuerza pública como médico voluntario en las filas revolucionarias. Un año más tarde, cambiará de bando y concursará un puesto en el 9º Batallón de Infantería de las fuerzas oficiales. Consolidada esta posición, y sin descuidar su trabajo como médico, vuelve a los estudios literarios y lingüísticos, aprovechando el contacto con soldados de orígenes remotos –rusos, alemanes–: "Estudiaba lenguas para no alejarme por completo de la vida interior", confesará más adelante. A partir de 1934, y debido a la nostalgia que sentía por su tierra, la escritura en Guimarães se hace cada vez más sistemática. Con un libro de poemas titulado *Magma*, participa en 1936 del Premio de la Academia Brasileña de Letras; aunque sale victorioso del certamen, no publica esta obra. La descripción del paisaje minero con toda su belleza salvaje, la vida en las haciendas, las andanzas reales o imaginarias de los vaqueros y los criadores de ganado que había conocido en su infancia se plasman en una serie de cuentos –escritos en siete meses– que luego formarán parte de *Sagarana,* publicado recién en 1945. Para Guimarães la vocación por la literatura no significa la edición temprana de los libros, sino que es parte vital de su existencia: "Comencé a escri-

bir bastante joven –dirá en una de las pocas entrevistas que concedió–, pero publiqué mucho más tarde. Nosotros los hombres del *sertão* somos fabuladores por naturaleza. Narrar historias está en nuestra sangre. Ya en la cuna recibimos ese don para toda la vida. Desde pequeños, estamos constantemente escuchando las narraciones coloridas de los mayores, los cuentos y las leyendas; pero también nos criamos en un mundo que muchas veces se parece a una leyenda cruel". Al material heredado de su experiencia minera, Guimarães le agregará el registro de la lengua regional con sus deformaciones pintorescas, sus aportes ingeniosos a la lógica del idioma oficial. La vida errante de sus años mozos como médico vuelve a marcar sus deseos más profundos en el momento de aceptar la carrera diplomática cuando, en 1938, es nombrado cónsul en la ciudad de Hamburgo y parte hacia Alemania. Durante su estancia comienza la guerra, tiempo en el que ayuda a muchos judíos a escapar de la persecución nazi. En 1942, Brasil rompe relaciones con el Tercer Reich, por lo que Guimarães Rosa junto con el pintor Cícero Dias son detenidos en Baden-Baden. De esta amistad surge la confianza que permite que Guimarães muestre los originales de sus cuentos escritos años antes y que Cícero Dias lo anime a publicarlos. Liberado pocos meses después, gracias a un intercambio con diplomáticos alemanes, el escritor regresa a Brasil, donde pasa una breve temporada en Río de Janeiro antes de recibir destino en Bogotá como secretario de la Embajada, cargo que desempeña hasta 1944. Al año siguiente, asume como jefe de servicio de Documentación en Itamaratí y allí retorna a su libro *Sagarana,* con el que se abrirá a la vida de literato. Apenas editado este, recibe el premio de la Sociedad Felipe d'Oliveira con el que es aclamado como el autor de la obra más importante escrita en Brasil por aquellos años. El próximo rumbo de su peregrinaje será París y de allí nuevamente a Brasil como jefe de Gabinete del Ministerio de Relaciones Exteriores; en 1958, asume como Ministro Plenipotenciario –equivalente a un embajador–. La vida como funcionario se ve matizada por distintos viajes al interior del Brasil, especialmente a aquellos lugares que le permiten revivir los paisajes de la niñez y volcarlos en sus libros. De un viaje al Mato Grosso nace *Com o Vaqueiro Mariano*, publicado por el *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 1947 (luego incluido en *Estas historias*). En 1956 se edita *Corpo de baile*, compuesta por largos relatos ambientados en el sertão minero y zonas aledañas. Ese mismo año da a conocer su creación más importante: *Grande Sertão: Veredas*, la novela donde la técnica de experimentación lingüística alcanza los mayores extremos de innovación e imaginación. Su aparición en el campo literario de Brasil provocó adhesiones como rechazos. Se transformó en un éxito de ventas y recibió los tres principales premios de su país: el *Machado de Assis* del Instituto Nacional do Livro; el *Carmen Dolores Barbosa* de San Pablo; y el *Paula Brito* de Río de Janeiro. Pasan seis años sin que presente un nuevo libro, durante los cuales, no obstante, su obra aumenta su prestigio en Brasil y en el extranjero. Comienzan las traducciones al alemán, francés, español. En 1962, en *Primeras historias,* reúne veinte cuentos breves, entre ellos "La tercera orilla del río". En el 1963 se postula por segunda vez –ya lo había hecho en 1957– a la Academia Brasileña de Letras y gana por unanimidad. Las "terceras historias" llegarán bajo el título de *Tutaméia* (1967), propuesta tan experimental que fue calificada de hermética. El mismo año asume su banca en la Academia, hecho que se venía postergando por cuatro años, debido a que no quería enfrentar el acto de ingreso. Para la ocasión escribe un discurso que se publicará póstumamente en 1968, ya que muere tres días después, víctima de un infarto.





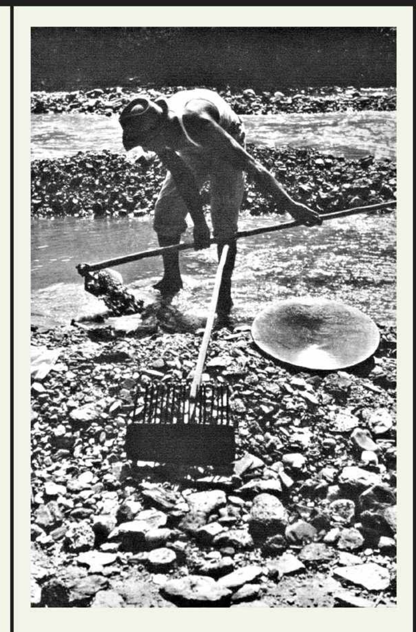
Yacimiento de hierro en la región de Minas Gerais, estado en el borde del Nordeste brasileño, cuna del escritor Gimarães Rosa



El interior de una región: el sertão

PATRICIA GONZÁLEZ

Existen en América del Sur tres zonas semi-áridas de notable extensión: la región de Guajira, emplazada en Venezuela y parte de Colombia; una franja seca a lo largo del cono sur, dispersa en varias regiones de Chile, Argentina y Ecuador; y por último, el Nordeste seco del Brasil, ubicado entre los 14º y 20º de latitud sur y los 43º y 50º longitud oeste, con una superficie aproximada de 800 mil km cuadrados. Comprende los estados de Goias, Bahía, Ceará, Paraíba y Río Grande do Norte, por donde llega a alcanzar el litoral atlántico. Más al sur, el sertão se extiende hacia el norte del estado de Minas Gerais, por lo que despliega una variedad de paisajes excepcional, aunque en general su relieve corresponde a una planicie baja de formación terciaria, suavemente ondulada entre chapadas (altiplanicies). Debido a sus condiciones climáticas, hídricas y fitogeográficas desfavorables: predominio de temperaturas elevadas durante casi todo el año, nivel de humedad bajo, escasez de precipitaciones y de intensidad y distribución sumamente variable, extensos períodos de sequía –que a veces duran más de dos años-, suelos parcialmente salitrosos, ríos de régimen irregular, aunque también hay alguno permanente como el río San Francisco, el sertão ofrece condiciones de vida sumamente penosas, que obligan a sus habitantes a emigrar hacia otras regiones como Minas Gerais, donde abundan las haciendas, o a las grandes ciudades como Río de Janeiro, San Pablo, Brasilia en las que los pobladores se emplean como mano de obra barata en la industria y la construcción. No obstante, se trata de la zona semi-árida más densamente poblada: allí viven alrededor de 23 millones de habitantes, de los cuales cuatro millones son campesinos sin tierra, de costumbres itinerantes, herederos de un pasado colonial latifundista, dedicados en primer término a la cría de ganado y, en mucho menor medida, a la agricultura en las zonas donde el riego logró contrarrestar la situación adversa del terreno. La formación vegetal típica del sertão se denomina *caatinga,* término que en lengua Tupí-guaraní denomina a la mata blanca, compuesta de vegetación variada de acuerdo con la zona en que se desarrolle: se puede observar en el sertão ciertas plantas caducifolias, que se quedan sin hojas en las temporadas de sequía mientras que en los meses de lluvia rebrotan y consiguen mantener su follaje de color verde intenso; en las áreas más áridas, la vegetación es de tipo xerófila de apariencia espinosa, compuesta por gramíneas, arbustos y árboles de escasa altura y cactáceas de diversos tipos, adaptada a soportar la rigurosa evapotranspiración resultante del efecto de las altas temperaturas. En cuanto a la fauna dominante en la región de las caatingas, se pueden encontrar más de 45 especies de lagartos, 45 especies de serpientes, una de cocodrilos y 44 de anfibios. El mapa de recursos vegetales y de fauna autóctona se ha ido modificando por la intervención del hombre en el preparado de las tierras para la explotación agrícola y la construcción de caminos, ya que de esta manera se extinguen las especies vegetales nativas y perjudican la alimentación de los animales silvestres. Hoy es posible sostener que el 80% del ecosistema del sertão ha sido antropizado, es decir, modificado por el hombre. Por el hecho de contener una población superior a la que puede soportar el desarrollo económico natural de la región, el sertão es una zona extremadamente pobre y, al mismo tiempo, objeto de múltiples intervenciones estatales que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, comenzaron a cambiar la fisonomía autóctona: desde entonces, es posible percibir la convivencia de elementos arcaicos de construcción de viviendas precarias, cultivo de la tierra y costumbres tradicionales –como trovas para anunciar la lluvia– con la modernización urbana aportada por los nuevos barrios –que vuelven a los nómadas en sedentarios–, el agua corriente, las redes de caminos que conectan los pueblos con los grandes centros urbanos, la incorporación de maquinarias en el cultivo de caña de azúcar y forestación programada.





Buscador de minerales en las corrientes de agua del nordeste brasileño

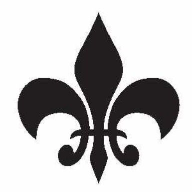


Iglesia de Bom Jesús de Matozinhos en Congonhas do Campo, en el sertón, escenario de la narrativa de Guimarães

LA NARRATIVA DEL SERTÃO

Señala Luis Harss, en un artículo de *Los nuestros*: "Aspirar el *sertão*, trazar sus coordenadas espirituales, descubrir sus correlaciones internas ha sido el propósito de la obra de Guimarães Rosa". Una obra escrita a partir de sus vivencias, de recorridos a caballo, a pie o en *jeeps*, en los que el escritor escaló riscos, vadeó arroyos caudalosos, cazó animales salvajes y durmió a cielo abierto, siempre con el ojo atento a percibir lo que no se presenta con facilidad al común de los hombres. Estas experiencias las revelaría más tarde en relatos, que lo mostrarán como un verdadero entomólogo, antropólogo, arqueólogo, adivino y alquimista. Otros escritores importantes de Brasil estuvieron antes que Guimarães en el *sertão*, escribieron sobre él y marcaron una senda que luego el autor minero transitó en varias direcciones. Alfonso Arinos descubrió lugares espirituales y los plasmó en *Pelo sertão* (898); el periodista bahiano Euclides Da Cunha elaboró un sorprendente informe, *Os sertoes* (1902), a partir del material recopilado en una expedición del gobierno para capturar al famoso cuatrero Antonio Coselheiro. Da Cunha, escritor y sociólogo, no solo hizo un relato dramático de la redada, sino que retrató con crudeza y poesía el empobrecimiento progresivo del nordeste brasileño. Sin embargo, para Guimarães la tarea del novelista no consiste solo en retratar la realidad sino en descubrirla, ponerla al desnudo, en tanto entiende que la literatura debe ser un mecanismo de transformación y cambio, garantizado mediante la renovación de las formas de expresión. De ahí que también incorpore y supere el gesto de los rebeldes brasileños, entre ellos Oswald de Andrade (1890-1954), autor de *Os Condenados* (1922), una trilogía sobre San Pablo, y Mario de Andrade (1893-1945), poeta y escritor que dio a luz su monumental obra *Macunaíma* (1928), un poema en prosa dedicado a consolidar un fabuloso héroe nacional. Es lugar común de la crítica decir que Guimarães Rosa inicia un nuevo capítulo de la historia de la literatura del Brasil, abocada desde el comienzo del siglo XX a una lectura de la realidad local, sin negar la influencia estética que las vanguardias europeas imponían. *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande Sertão: Veredas*, *Primeiras Estórias* y *Tutaméia* son los reiterados intentos de escribir sobre lo que para él constituye el alma del Brasil. Con ellos Guimarães arma la saga del sertão, en la que como nadie antes bucea en la personalidad y psicología de sus pobladores, llamados sertanejos, mostrando miserias y virtudes, características reales y ficticias, a veces míticas. El habitante del sertão, arriero de ganado, seminómada, de humor cambiante, es cultor de una itinerancia que depende de las estaciones y posee una orientación cifra-

da en marcas naturales como una veta de agua, una hacienda, un caserío, una "vereda" –palabra que en portugués sertanejo significa el valle que bordean las corrientes de agua poco caudalosa pero que, en la obra de Guimarães, refiere a los arroyos–. El hombre del sertão, muy arraigado a su tierra, es silencioso e introvertido; galopa raudo por la planicie sin alambrados, duerme a la intemperie, siempre atento a cualquier asechanza humana o animal e incluso una sobrenatural. El vocablo *sertão* define a un vastísimo altiplano emplazado en la tercera parte de Brasil y que ocupa varias eras geológicas, en cuyo centro se encuentra el estado de Goias –una meseta que se extiende en dirección oeste hacia el Mato Grosso–; en el sur llega a incluir gran parte de Minas Gerais; por el este alcanza hasta Bahía y por el norte, Maranhão y Pará, "donde el matorral se vuelve bosque de lluvias tropicales, y luego selva virgen, a medida que el terreno se va despeñando hacia la cuenca del Amazonas". De la lectura de la obra de Guimarães, se desprende que el sertón, tópico muy explotado por este brasileño, se expande en un mapa de bordes inciertos en el que se pierden los forasteros y se confunden los baquianos: es a la vez valle y montaña, ladera y precipicio, pantano y desierto. De la roca terciaria nacen cuevas, ríos subterráneos y manantiales; de los páramos, cactos y malezas bajas. Pero para el autor, el *sertão* es tanto un espacio ficcional como el universo donde el hombre se pierde en su insignificancia, tal como lo indica en el comienzo de la obra *Gran Sertão*: "El sitio sertón se extiende: es donde los pastos no tienen puertas, es donde uno puede tragarse diez, quince leguas, sin topar con casas de morador, es donde el criminal vive su cristo-jesús apartado del palo de la autoridad. (...) Los campos generales mucho se extienden. Aquellos campos son sin tamaño. En fin, cada uno lo que quiere aprueba, ya lo sabe usted: pan o torta, según te importa... el sertón está en todas partes". Como espacio envolvente, marco de todas las cosas y hechos, adquiere en la narración innumerables atributos muchas veces opuestos: certeza e incertidumbre, arma verdadera y juguete, es mata y es desierto, es bondadoso y malvado. Guimarães no se conformaba con sus recuerdos o experiencias personales. Para la escritura de su obra realizó una investigación exhaustiva: revisó archivos, legajos, habló con viajeros foráneos que habían visitado el lugar, corroboró cada dato antes de animarse a reinventar esa realidad tan conocida y cara para él y que algunos tacharon de falseada en sus narraciones, debido tanto al distanciamiento producido por sus juegos lingüísticos, como a la lejanía respecto de las representaciones convencionales del sertão. *Sagarana* se compone de nueve cuentos, que podrían considerarse fantásticos, algunos de tono humorístico; otros, irónico, cuyos temas son extraídos de las fábulas de la región pero puestos en un contexto para nada costumbrista y en un paisaje pintado con colores demasiado intensos que convierten al espacio en un lugar único. En *Corpo de baile*, los relatos se intensifican en complejidad pasando de la forma breve como sucede en la novela *Cara-de-bronze*, sumamente cercana a la prosa joyceana, en la que se mezclan distintos géneros como el guión de cine, la forma teatral y la narración en tercera persona focalizada en algún personaje; también se incluyen numerosas notas al pie que obligan al lector

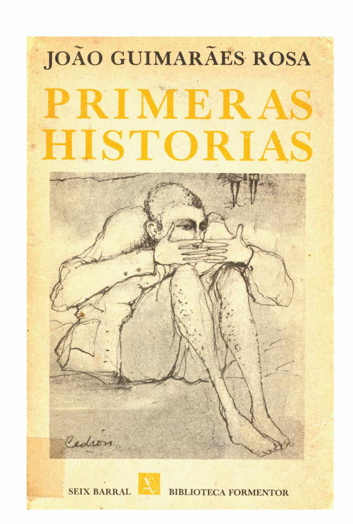


a interrumpir la lectura lineal del relato. Vaqueros, pequeños latifundistas, adivinos, pordioseros, payadores, sabios circulan por el *sertão* –muestra diminuta del universo–, para dar vida en textos con cierto aire de realismo mágico a leyendas muy arraigadas en el folklore regional. La obra de Guimarães está escrita en el portugués de Brasil, para el autor una lengua mucho más rica que la usada en el país europeo del que proviene porque asimiló un sinnúmero de elementos de las lenguas usadas por los indígenas y los negros, a lo que sumó cierto portugués arcaico y palabras originarias de lenguas aprendidas. Es el caso del título de su primer libro, *Sagarana*, compuesto de "saga" con raíz germánica y el sufijo "rana", de origen tupí. Así cumple con su precepto de crear un lenguaje capaz de modificar el mundo, liberándolo de sus estructuras tradicionales y llevándolo a un estado en el que pueda transmitir las emociones mediante una lengua que esté viva. Muchas veces, a primera vista, resultan términos y estructuras sintácticas oscuras aun para los lectores del portugués, porque algún vocablo coloquial es puesto en un sintagma erudito o una forma ya arcaica se combina con un neologismo o la lengua oral contrae lazos con la literaria. Esta amalgama lingüística caracteriza la obra de un escritor del que se llegó a decir que inventó un nuevo idioma. Para Cavalcânti Poença –uno de los mayores estudiosos de Guimarães–, no se trata de la invención de un dialecto, sino de ampliar "la virtualidad de nuestra lengua, mediante la explotación de la analogía, fortaleciendo los recursos que sirven para construir un habla capaz de reflejar la enorme carga afectiva del discurso". Para leer a Guimarães no hace falta un diccionario sino reparar en la manera en que se forman las palabras en una lengua.

EL MUNDO SEGÚN GUIMARÃES

La verdadera epopeya del nordeste brasileño es, sin duda, *Grande Sertão: Veredas*. Como el mismo autor lo señala, ya no se trata de la construcción de un mundo sino del cosmos completo. En ella, el autor abre todas las posibilidades de personajes, tipos, situaciones, creencias, formas del habla del sertão. Armada en torno de las evocaciones de Riobaldo, Don Baldo, alias Tatarana, Luciérnaga, Víbora Blanca, presenta una trama muy simple: el protagonista recorre con su memoria el camino de conversión y aprendizaje de un niño, aparentemente huérfano de padre, que es llevado por su madre a las orillas del río de Janeiro hasta que, varias décadas después, este decide abandonar la vida delincuente para hacerse cargo de una hacienda heredada de su verdadero padre, cuya identidad se esconde detrás de la figura de un padrino. La novela empieza con este tranquilo hacendado mientras cuenta sus andanzas a un oyente anónimo –presumiblemente un médico de la ciudad–, después de haber pasado por la vida de bandido (*yagunço*), de hijo ilegítimo, de maestro, de enamorado en una relación prohibida, de propietario. Escrita en un bloque compacto, sin interrupciones de capítulos o partes y sin subtítulos que permitan orientarse en la lectura, presenta una estructura circular; es decir, después de exponer un viaje por el tiempo y por el espacio, el protagonista vuelve al presente de la narración:



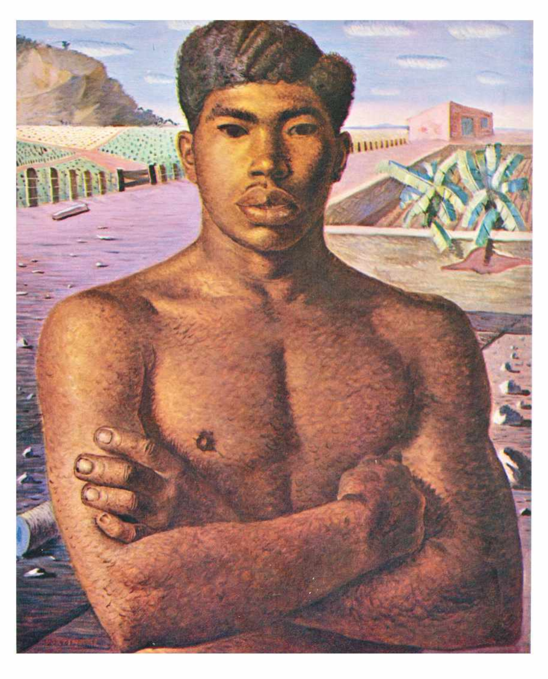


Portada de la edición en español de Primeras Historias, *traducida por Virginia Fagnani Wey*

"Cierro. Ya ve usted. Lo he contado todo. Ahora estoy aquí casi un barranquero. Para la vejez voy con orden y trabajo. (...) Amable usted me ha oído." Al mismo tiempo, la historia se puede reducir al pacto fáustico con el diablo –para hacer referencia a Goethe, un autor muy admirado por Guimarães–, garantía de triunfo a cambio de entregar el alma. Porque en el sertão de Guimarães cualquier recurso (legal, demoníaco, bandolero) es válido para ganar alguna contienda: "El sertón –dice en la novela– es donde manda quien es fuerte, con las astucias. ¡Dios mismo cuando venga, que venga armado!".

El héroe de esta novela es un hombre común, el único que puede sobrevivir íntegro en un mundo de desequilibrados, y contarlo, después de enfrentarse en lucha contra todos los bandidos del sertão, contra todos los prejuicios de sus habitantes y contra sus propios deseos. Sobrevive porque su periplo es un permanente aprendizaje. Primero, gracias a Diadorín –un ambiguo personaje que moviliza a Riobaldo a librar todas las batallas de su crecimiento–, entiende que hay que tener valor para desafiar lo que no se conoce. Después, aprende a soportar la soledad cuando muere su madre y se va a vivir con su padrino. Paulatinamente, asiste a la escuela, conoce qué es el amor, descubre que la identidad de su verdadero progenitor no se puede revelar, aprende a huir de su propio destino, también a doblegarse frente al poder de un alumno, jefe de ejércitos que está en contra de los hombres del sertão. Pronto abandona este jefe en busca de una causa que sienta propia y en ese momento descubre los favores de una mujer casada. A la espera de escaparse con la adúltera compañera, conoce a tres *yagunços*, entre ellos a Diadorín convertido en un esbelto joven, y se une a ellos en contra de su antiguo alumno. Con el tiempo duda de los procederes del bandido con quien trabaja y decide abandonarlo, pero para conseguir tan audaz ideal debe acordar con el diablo. El pacto no solo le garantiza el mando de un

"[Guimarães Rosa] ha creado a través de un larguísimo monólogo de un bandido del desierto brasileño todo un mundo de tradicional violencia, de pasión ardida de fábula, que está cronológicamente ubicado a principios del siglo XX, pero que sigue conmoviendo hasta hoy día." Emir Rodríguez Monegal





"O mestiço" (1934), óleo sobre tela de Cândido Portinari (San Pablo, 1903-1962), quien cruza temas regionales con técnicas de la vanguardia europea

grupo de bandoleros con los que llevará una vida de aventuras, sino que lo transforma en un ser locuaz, ese que se apronta a asumir el papel de narrador de su historia cuando en la tranquilidad de la vejez decida rememorarla. Vista de esta manera, la trama no se diferencia de la de una novela tradicional, como señala Vargas Llosa: "Guimarães Rosa en *Grande Sertão: Veredas* parece un costumbrista si se lo lee sin cuidado. Pero ese tormentoso monólogo del ex *yagunço* Riobaldo, que convertido en hacendado evoca su vida de bandido en los desiertos de Minas Gerais, tiene, como una valija de contrabandista, triple fondo. Sus peripecias son las de una novela de aventuras y están condimentadas de exotismo, suspenso, brutalidad y hasta de revelaciones melodramáticas: un rufián resulta ser, al final del libro, una delicada mujer. Y la cuidadosa reseña de la flora y la fauna y el gran corso humano del sertão corresponde a la de la novela primitiva. ¿Pero es esta sucesión de anécdotas lo primordial de la novela, o es esa realidad que constituye en sí mismo el monólogo de Riobaldo, ese río sonoro e imaginativo en el que las palabras han sido manipuladas, organizadas de tal modo que ya no aluden a otra realidad que a la que ellas mismas van creando en el curso del avasallador relato?". *Grande Sertão: Veredas* no es en absoluto una novela simple, ya que el relato conecta tiempos y espacios desfasados, incluye historias dentro de otras, recurre al melodrama cuando lo siente necesario, explota las posibilidades de la confesión sin respetar orden cronológico alguno, parodia tanto las convenciones del realismo documental como las del romanticismo más trillado, apela a una lengua babélica, prominentemente oral, que se expande y sincretiza como los límites del mundo sertanejo. A este se lo representa a partir de una visión personal, encarnada en el monólogo del protagonista narrador que habla de acuerdo con la circunstancia: maestro, bandido, hacendado. Después del largo aliento que le significó *Grande Sertão: Veredas*, por varios años Guimarães no volvió a publicar y cuando lo hizo se trató de narraciones cortas, compiladas bajo el nombre de *Primeras historias*. Llamadas así tal vez porque se parecen más a sus relatos de *Sagarana* o, quizá, porque hablan acerca del nuevo Brasil, que empezaba a surgir a mediados de siglo XX. En estos relatos se deja atrás el estilo de vida del sertão, el que en realidad ya estaba desaparecido cuando el autor había elaborado su epopeya sobre esa tierra de nadie, sin leyes más allá de las reglas no escritas que imponían los bandoleros, las tradiciones o el mismísimo demonio. El nuevo tema se desarrolla, por ejemplo, en "Los hermanos Dogobé", donde los deudos del hijo mayor de una familia de temibles facinerosos perdonan la vida al asesino justificándose de esta manera: "Joven, váyase, vuelva a casa. Lo que pasa es que mi extrañado hermano era un diablo de dañino". Dentro del conjunto, se encuentra "La tercera orilla del río", enigmático cuento sobre el reconocimiento de la identidad. El protagonista, a la manera roseana, evoca en primera persona el día en que comprendió cuánto valor y cuánta generosidad había en el inesperado acto de su padre, quien sin explicación alguna, abandonando hijos, esposa y casa, se fue sin más resguardo que su sombrero, a vivir perpetuamente en un bote en el medio del río. Cuando el hijo ya entrado en años lo comprendió, intentó seguir el mismo camino, sin conseguirlo. Una vez más la trama mínima oculta una dimensión trascendental, incluso siniestra, solo inteligible en la madurez del personaje que termina su relato con las palabras más duras: "Soy el que no fue, el que va a callar. Sé que ahora es tarde, y temo concluir mi vida en la mezquindad del mundo. Pero entonces, al menos que en el capítulo de la muerte, me agarren y me depositen en una simple canoa, en esa agua que no cesa, de extendidas orillas".



El Joyce del sertão

Gonzalo Aguilar es crítico e investigador del Conicet. Docente en la Universidad de Buenos Aires, ha sido profesor visitante en Stanford, Harvard (EE.UU.) y la Universidade de São Paulo (Brasil). Publicó diversas antologías de literatura brasileña y los libros *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués) y *Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*) (2005). Actualmente prepara una traducción de *Grande Sertão: Veredas* en colaboración con Florencia Garramuño.

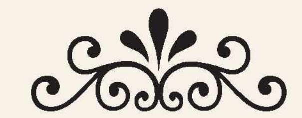
¿Cuál es el lugar de João Guimarães Rosa en la literatura brasileña del último siglo y cuál, en el panorama latinoamericano de la década del '60?

–Creo que João Guimarães Rosa y Clarice Lispector son los dos grandes narradores brasileños del siglo XX: ambos han sabido someter a crítica la tradición naturalista brasileña y han puesto en juego un *saber de la escritura* que les ha permitido construir universos vastos, misteriosos, diversos y clarividentes. Si en Clarice este saber de la escritura está atado al saber del cuerpo, en Guimarães se vincula con la cultura popular, relación que crea esa tensión tan característica de su literatura entre un artesanato sofisticado y el testimonio de saberes de larga data, propios de Minas Gerais, la provincia en la que nació Guimarães y en la que transcurren todas sus historias. En Clarice, en cambio, la escritura asume un aspecto táctil, sensorial, material que si por un lado evoca la subversión de lo femenino, por otro establece un modo de conocimiento diferente, proxémico y no jerárquico. Como Guimarães logró crear vasos comunicantes entre lo que para nosotros parece estar escindido –el arrojo experimental de un Joyce y las prácticas y las hablas de los habitantes del *sertão* minero–, no es casual que la crítica haya separado lo que en él se muestra en un solo golpe de dados. Este fue el caso de la recepción de su obra en los años sesenta en los países hispanoamericanos, lo que, de todos modos, tuvo la virtud de convertir a Guimarães en el *más latinoamericano* de los escritores brasileños (de hecho, fue el único brasileño incluido en el influyente libro *Los nuestros* de Luis Harss, que entrevistaba a diversos escritores del continente entre los que se encontraban Borges, Onetti, Fuentes y García Márquez). Esta inserción de sus textos en el entramado latinoamericano hizo que rápidamente Guimarães se convirtiera en un *caso*: según algunos críticos, entre los que se destacaba Emir Rodríguez Monegal, los relatos del escritor minero eran una muestra de que el regionalismo estaba caduco y que podía recurrirse a la experimentación en las literaturas periféricas. En esta lectura, Guimarães era un Joyce del *sertão*.

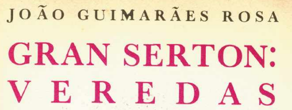
Desde otra perspectiva menos textualista, estaba la posición que asumió Ángel Rama, para quien el escritor brasileño era un excelente ejemplo de lo que él llamó *transculturación narrativa* y que hacía de Guimarães antes que un lector de Joyce, una suerte de etnógrafo. Era en la cultura popular, en las transformaciones de esa cultura alternativa a la hegemonía letrada, donde había que buscar las estructuras y los procedimientos de la literatura de *Grande Sertão*. Aunque ambas lecturas hicieron observaciones



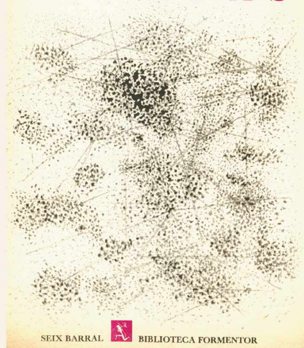
El crítico e investigador argentino Gonzalo Aguilar











Portada de la edición en español de Gran Sertón: Veredas*, traducida por Ángel Crespo*

muy interesantes, lo que desde mi perspectiva perdieron de vista fue el vaso comunicante mismo, es decir, no los materiales con los que trabajó el escritor brasileño sino ese tercer elemento, esa *terceira margem* (para usar el título de uno de sus cuentos más conocidos), que hizo ese pasaje y esa mezcla posibles.

¿Por qué sería necesario volver a traducir a Guimarães al español o por qué volver a leerlo?

–Las traducciones no solo trasladan un texto de una lengua a otra sino que son un testimonio de cómo se lee en un determinado momento. Y así como los clásicos en su lengua de origen pueden ser leídos en todas las épocas, cuando son traducidos, cada época lo hace a su manera. La traducción de *Grande Sertão: Veredas* es un testimonio de cómo se leía a fines de los años sesenta, de cómo la narrativa hispanoamericana de esos años había instaurado una nueva concepción de la narración y de cómo la traducción de Guimarães era no solo un acercamiento a Brasil sino una incorporación del escritor brasileño en los debates literarios de ese entonces. La traducción, además, estuvo a cargo de Ángel Crespo, un poeta de vanguardia que ha hecho excelentes traducciones de João Cabral de Melo Neto y Dante Alighieri, sólo para dar una idea de la variedad de sus intereses. Su traducción es muy buena y dejan verse en ella las ideas de novela del lenguaje. Sin embargo, la bibliografía de Guimarães estaba lejos de ser lo que es actualmente, donde contamos con glosarios, nuevos discursos críticos y una valoración diferente de su obra. El hecho de que una editorial de prestigio como Adriana Hidalgo se proponga enfrentar el desafío que significa hacer una nueva versión del *Grande Sertão* muestra que se comprendió perfectamente el desafío: un clásico es también el texto que soporta y exige más de una traducción.

¿Cómo son la escritura y la lengua de Guimarães Rosa? ¿En qué consiste el carácter experimental de su literatura?

–Podría hacerse una lista de sus procedimientos que, aunque no lo agotan, pueden dar una idea aproximada de su carácter experimental: creación de palabras, sintaxis cortada, síntesis y unión de palabras, permutación de adverbios funcionando como sustantivos y de verbos en posiciones sorprendentes, radicalización de la oralidad de los personajes (de hecho, *Grande Sertão* es el relato que el narrador le cuenta a un oyente), mezcla de géneros, etc. Pero, en cierto sentido, la mejor definición está en la pregunta: efectivamente, hay una lengua de Guimarães Rosa. Él *inventó* una lengua. Por eso ni siquiera es exacto decir, como lo sugerí en la incompleta lista, que él violenta el idioma portugués: cuando leemos Guimarães nos olvidamos de que hay *otra* lengua, normal, convencional, cotidiana, porque su literatura no se erige *contra* esa lengua sino que crea su propio mundo que no se mide, en términos de lenguaje, con el que usamos habitualmente. Hay ahí una utopía, pero –y este su mayor escándalo– una *utopía que funciona,* que se puede habitar, que se puede vivir una vez que abrimos el libro y aceptamos ese habla, esa escritura.

En una conversación con Rodríguez Monegal, Guimarães señaló, a propósito de *Gran Sertón: Veredas*: "Debí haberla escrito en español. (...) es una lengua más fuerte". ¿Qué alcance pueden tener estas palabras?

–En esa frase, Guimarães se mostró muy generoso con sus traductores al castellano, Virginia Fagnani Wey y, sobre todo, Ángel Crespo. Una interpretación posible es que Guimarães estuviera pensando en los escritores del Siglo de Oro que tanto le gustaban y en ciertos momentos de la traducción en que Crespo parece, tal vez inadvertidamente, introducirlos. Otra interpretación, quizá más acertada, es que la frase muestra cómo la poética de Guimarães es siempre *tránsito hacia otra lengua*. Más acá del portugués o más allá del castellano, Guimarães es de esos escritores que, como Joyce o Proust, han sido extranjeros en su propia lengua (como dice Sartre en *Contra Sainte-Beuve*) para inventar *otra*. La lengua Guimarães en la que está escrita esa obra maestra que es *Grande Sertão: Veredas.*



La travesía de la escritura

Como si fuera una historia de Guimarães Rosa, ambientada en el sertão, la película de Walter Selles, *Estación central* (*Central do Brasil*, 1998), cuenta la historia de Josué, un niño de nueve años que sueña con encontrar a su padre en el Nordeste, lugar al que este se fue antes de que él naciera. Para conseguirlo, su madre lo lleva a la estación central de trenes de Río de Janeiro, donde en medio de muchedumbres que atraviesan los asfixiantes pasillos, Dora –una maestra ya retirada– vende sus servicios: redacta las cartas que personas analfabetas desean enviar a seres queridos, los que –quién sabe cuánto tiempo hace– se perdieron en la miseria de los lugares más recónditos del Brasil. La película empieza con la imagen del personaje de Dora, una mujer endurecida por la vida, quien –como ya no cree verdaderamente en la misión que se ha encomendado a sí misma– se empecina muchas veces –en contra de su negocio– en disuadir a sus clientes para que no envíen cartas inútiles. Cuando no lo consigue, se las lleva a su casa y selecciona –de entre las que romperá impunemente para desviar los destinos que considera inconvenientes– aquellas que sí enviará. Al encuentro de Dora con Josué, sumamente hostil al principio, le sigue la muerte trágica de la madre del niño frente a la estación, hecho que cambia la vida de ambos. Dora se hace cargo del pequeño y juntos emprenden una suerte de odisea latinoamericana por geografías a cada paso más inhóspitas, hasta llegar al interior del sertão brasileño, donde Josué encontrará su identidad. El niño recorre por primera vez ese espacio casi irreal como si estuviera regresando a su tierra de origen. Por su parte, Dora, en el final de su vida, después de haber pasado años sentada en la estación de trenes, vive experiencias alucinantes, como tratar de escapar del niño y siempre tenerlo al lado o como acompañar una peregrinación nordestina multitudinaria al pueblo de Bom Jesus, llena de velas encendidas y plegarias casi todas absurdas. De la misma manera que el personaje del cuento de Guimarães, “La tercera orilla del río”, cuando creía que nada más podía conocer, Dora descubre un mundo casi sobrenatural donde están los que se fueron, los que no están en ningún otro lado, y comprende por qué un padre –su padre– un día abandonó a su mujer y sus hijos y ya no se volvió a saber de él. La mujer emprende el regreso a su casa, convencida de que en el sertão no está su destino y también de que por primera vez ha logrado establecer un puente entre dos realidades distantes, es decir, ha conseguido resolver uno de los tantos misterios encerrados en las cartas. Si bien Josué no halla a su padre donde pensaba encontrarlo, sí descubre una familia: la de sus medio hermanos, mayores, que constituyen la primera familia formada por aquel. Sobre todo empieza a comprender que, en realidad, el hombre que lo engendró no lo había abandonado sino que había regresado con su familia original, aunque con esta tampoco se queda. En la historia de Selles, dos mundos se enfrentan: por un lado, los suburbios inmensos de la monstruosa ciudad de Río de Janeiro, caracterizada por una urbanización desmedida que reproduce hacinamiento, egoísmo y delito; por el otro, el mundo arcaico y utópico del nordeste, espacioso, solidario, habitado por personas creyentes en los milagros y supercherías. En la confrontación gana el sertão, ya que, en algún sentido, Josué y sus hermanos –para citar el título recogido por una novela de Thomas Mann– invertirán la diáspora contemporánea de los sertanejos. Estos, en lugar de emigrar como mano de obra a otro estado, permanecerán en el mítico nordeste para desarrollar la profesión que les dejó en herencia el padre, mientras esperan el milagro de su regreso.



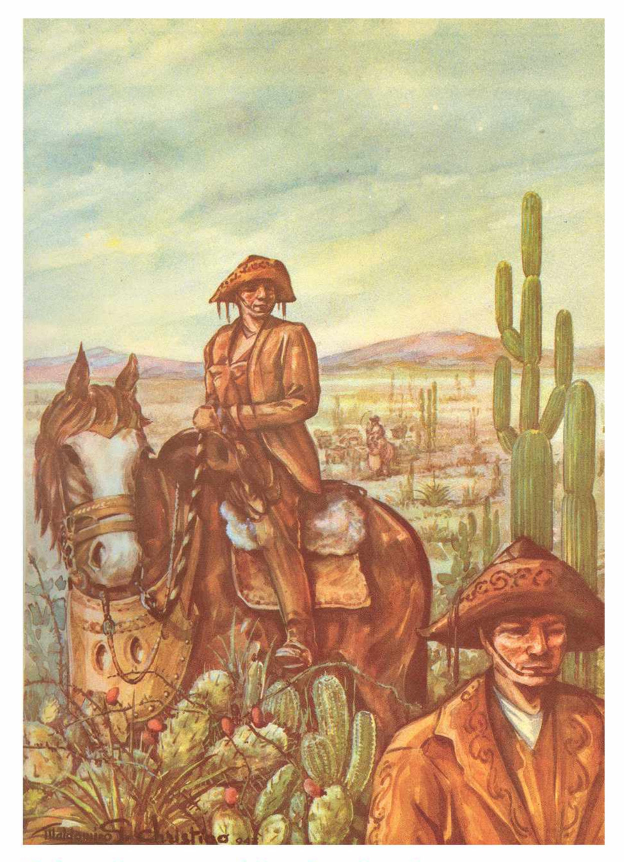
Fotograma de la película Estación Central, *en la que aparecen los protagonistas Dora y Josué en el pueblo de Bom Jesus*

Antología

"–Nonada. Los tiros que usted ha oído han sido no de pelea de hombre, Dios nos asista. Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco. Para estar en forma. Todos los días lo hago, me gusta; desde apenas en mi mocedad. Entonces, fueron a llamarme. Por mor de un becerro: un becerro blanco, defectuoso, los ojos de no ser –habrase visto– y con careta de perro. Me lo dijeron; yo no quise verlo. Incluso que, por defecto de nación, remangado de hocicos, parecía reírse como persona. Cara de gente, cara de can: decidieron que era el demonio. Gente parva. Lo mataron. Dueño suyo, no sé quién fuese. Vinieron a que les prestase mis armas, se las cedí. No tengo supersticiones. El señor ríe ciertas risotadas... mire: cuando es tiro de verdad, primero la jauría empieza a ladrar, instantáneamente; después, se va entonces a ver si hubo muertos. El señor apechugue, esto es el sertón. Algunos quieren que no lo sea: que situado está el sertón por los campos generales de fuera a dentro, dicen ellos, al final de los rumbos, en las tierras altas, más allá de Urucuia. Tontunas. Entonces, para los de Corinto y del Curvelo ¿esto de aquí no es llamado sertón? ¡Ah, qué más tiene! El sitio sertón se extiende: es donde los pastos no tienen puertas, es donde uno puede tragarse diez, quince leguas, sin topar con casa de morador; es donde el criminal vive su cristo-jesús, apartado del palo de la autoridad. El Urucuia viene de las montañas oestes. Pero hoy, de todo hay a su vera: hacendones de haciendas, praderíos de prados de buen rendir, las vegas; cultivos que van de bosque en bosque, de maderas bien gordas, que incluso vírgenes los hay por allí. Los *campos generales* mucho se extienden. Aquellos campos son sin tamaño. En fin, cada uno lo que quiere aprueba, ya lo sabe usted: pan o torta, según te importa... el sertón está en todas partes.

¿Del demonio? No estoy glosando. Pregunte usted a los habitantes. Con falso recelo, se desdicen de su nombre; solo dicen: el Que-Diga. ¡Voto a tal! no... con quien mucho se evita, se cohabita. Lo que se dice de un tal Arístides –el que vive en el primer palmar a mi derecha mano, llamado Atajo-de-la-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita– todos se lo creen: no puede pasar por tres lugares marcados: porque entonces escucha uno un llantico, por detrás, y una vocecica advirtiendo: –'¡Ahí voy...! ¡Ahí voy!'; que es el capirote, el *que-diga*... Y un Jisé Simpilicio, del que cualquiera de aquí jura que tiene una *capeta* en casa, satanasín chiquitín, preso, al que obliga a ayudarle en cuantos negocios emprende: razón por la que el Simpilicio está en camino de acabar rico. Vaya, que por eso dicen también que a la mula se le pone el pelo de punta, le da bandazos, no permitiéndoselo, cuando el otro quiere montar... Supersticiones. Jisé Simpilicio y Arístides andan engordando, dando oídos o no. Y fíjese usted: el mozo, ahora mismo, en tiempo de estos días, hay gente que propala que el mismísimo Diablo paró, de paso, en Andrequicé. (...) O quizá no. Yo, personalmente, casi he perdido la creencia en él, a Dios gracias; es lo que le digo a usted, verdad verdadera. Sé que está bien sentado, que anda en los Santos Evangelios. (...)"

João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas,* Barcelona, Seix Barral, 1967



Dibujo de vaqueros del nordeste brasileño en plena faena, aparecido en un anuario del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil

"Nuestro padre era hombre cumplidor, de orden, positivo y fue así desde jovencito y niño, por lo que testimoniaron las diversas personas sensatas, cuando indagué la información. En lo que yo mismo recuerdo, él no parecía más extravagante ni más triste que los otros, conocidos nuestros. Solamente quieto. Era nuestra madre la que mandaba y quien a diario regañaba a mi hermana, a mi hermano y a mí. Pero ocurrió que, cierto día, nuestro padre mandó que le hicieran una canoa. (...) Y no puedo olvidarme el día en que la canoa estuvo terminada.

Sin alegría, sin inquietud, nuestro padre se caló el sombrero y decidió un adiós. No dijo otras palabras, ni llevó provisión y ropa, ni hizo ninguna recomendación. (...) Me miró, manso, haciendo ademán de que lo acompañara, solo algunos pasos. Temí la ira de mi madre, pero, de golpe, mañoso, obedecí. El rumbo de aquello me animaba, me asaltaba una idea y pregunté: –'Padre ¿usted me lleva también en esa canoa suya?' Volvió a mirarme y me dio la bendición, con un gesto que me mandó de vuelta. Hice como que vine, pero volví a la gruta del monte para saber. Nuestro padre entró en la canoa, la desamarró para remar. Y la canoa salió alejándose, lo mismo su sombra, como un yacaré, extendida larga.

Nuestro padre no volvió. No iba a ninguna parte. Solo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más.

Lo extraño de esa verdad espantó a la gente. Aquello que no había, acontecía. Los parientes, los vecinos y conocidos nuestros, se reunieron y juntos se aconsejaron. Nuestra madre, avergonzada, se portó con mucha cordura por eso todos atribuyeron a nuestro padre el motivo del que no querían hablar: locura. Unos consideraban que podía tratarse del cumplimiento de alguna promesa o que, nuestro padre, tal vez, por escrúpulo de alguna enfermedad, como ser la lepra, desertaba para otra suerte de vida, cerca y lejos de su familia. (...) Uno tuvo que acostumbrarse a aquello. A las penas, que trajo aquello, uno nunca se acostumbró, es verdad. Lo sé por mí, que lo que quería, y lo que no quería, solo con nuestro padre lo hallaba; esto tironeaba para atrás mis pensamientos. Lo duro era no entender, de ninguna manera, cómo él aguantaba. de día y de noche, con sol o aguacero, calor, escarcha, y en los terribles fríos de la mitad del año, sin protección, solo con el sombrero viejo en la cabeza, por todas las semanas, y meses, y los años –sin tener en cuenta su irse del vivir. (...)

Mi padre, yo no podía condenarlo. Y apuntaban en mí las primeras canas.

Soy hombre de tristes palabras. ¿De qué tenía yo tanta, tanta culpa? Si mi padre siempre ponía ausencia: y el río –río– río, el río ponía perpetuidad. Yo sufría el comienzo de la vejez –esta vida era sólo demorarse. (...) Él estaba allá, sin mi tranquilidad. Soy inculpado de lo que no sé, con herida abierta dentro. Sabría si las cosas fueran distintas. Y fui madurando la idea. (...)"

João Guimarães Rosa, "La tercera orilla del río". En *Primeras historias,* Barcelona, Seix Barral, 1969

Bibliografía

Cañabrava, Euryalo, “Guimarães Rosa e a Linguagem Literária”. En: *Diario de Notícas*, Suplemento Literário, Rio de janeiro, 19 de agosto de 1956.

Coutinho, Eduardo, “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalizacão da Linguagem”. En: De Faria Coutinho, Eduardo, *Guimarães Rosa,* Rio de Janeiro, Civilizacão Brasileira, 1983.

Garbuglio, José Carlos, *El mundo mágico de Guimarães Rosa*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.

Harss, Luis, “João Guimarães Rosa, o la otra orilla”. En: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Jozef, Bella, “O Romance Brasileiro e o Ibero-Americano na Actualidade”. En: *Historia da literatura hispano-americana*, Pretrópolis, Vozes, 1971.

Lorenz, Günter, “Diálogo con Guimarães Rosa”. En: *Diálogo com a América Latina*, São Paulo, Ed. Pedagógicas Universitária, 1973.

Perez, Renard, “Guimarães Rosa”. En: *Escritores brasileiros contemporâneos*, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1960.

Proença, Cavalcânti, *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeriro, Ser. Documentação MEC, 1958.

Rodríguez Monegal, Emir, “En busca de Guimarães Rosa”. En: *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa argentina, 1976.

Santos, Wendel, *A contrução do Romance em Guimarães Rosa*, São Paulo, editora Ática, 1978.

Vargas Llosa, Mario, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. En: Aurora M. Ocampo (comp.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Universidad Autónoma de México, 1973.

Ilustraciones

P. 306, P. 314, *Museus - Pinacoteca do Estado de São Paulo*, Fundação Nacional de Arte/Secretaría de Cultura do Estado de São Paulo, Río de Janeiro, 1982.
P. 307, Archivo privado PC.
P. 308, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1973.
P. 309, Instituto Gallach, *Geografía Universal*, t. 10, Barcelona, Editorial Océano, 1993.
P. 310, P. 319, Ministério das Relações Exteriores - Brasil, *Brasil 1948. Recursos e possibilidades*, Río de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1948.
P. 311, Freyre, Gilberto, *Brazil*, Washington, Pan American Union, 1963.
P. 313, Guimarães Rosa, João, *Primeras Historias*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
P. 315, Archivo privado GA.
P. 316, Guimarães Rosa, João, *Gran Sertón: Veredas*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
P. 317, http://www.centraldobrasil.com.br/front.htm